



IGNACIO GARCÍA MAY, UN AUTOR DE NUESTRO TIEMPO

Santiago Trancón



■ PUDIERA SERVIR DE PRESENTACIÓN, PRÓLOGO O PRELUDIO

Uno, que por pasión y profesión lee y ve mucho teatro, tiende a preguntarse de vez en cuando si merece la pena, si no estará uno viviendo una ilusión juvenil a la que los hechos, tercamente, ponen a prueba con demasiada frecuencia. Pesa sobre los que hoy seguimos amando y gozando y padeciendo con el teatro nuestro de cada día, la sospecha de cierto desvarío o secreta perversión, impostura incluso, porque no resulta muy razonable que, con el paso de los años, sigamos pensando, discutiendo, haciendo y deshaciendo textos, autores, montajes, festivales, congresos y demás ceremonias, cuando la realidad, vista desde fuera y a cierta distancia, ofrece pocos ejemplos que justifiquen tanto esfuerzo. Me refiero a lo único que puede explicar o dar sentido a la existencia del teatro hoy: su calidad artística.

¿Pero qué es eso de la “calidad artística”? ¿No es otra vaguedad con la que encubrimos nuestra incapacidad para discriminar y valorar los hechos artísticos? ¿Es posible hoy, además, en pleno auge del relativismo y el subjetivismo, echar mano de un criterio tan difuso y discutible?

Empecemos aclarando que la “calidad artística” no es en sí un criterio de valoración, sino el resultado al que llegamos después de aplicar un conjunto de criterios y de realizar una serie de análisis que nos permiten ir un poco más allá del muy respetable “me gusta/no me gusta”. A esto se dedican, precisamente, (y nos dedicamos) algunos “críticos”, o pensadores, o lo que se quiera, gente que no tiene por qué vivir ni al margen ni fuera de quienes practican el teatro.

Bien, pues este preámbulo, confeso y mártir, viene a cuento de unos vivos y unos muertos que, de pronto, se han colado en mi cuarto, en mi mesa, en mi cabeza —y hasta en mis huesos— y han empezado a moverse, a hablar,



a contar historias truculentas, a odiarse y a insultarse y a pelearse y a confesarse ante mí con total impudor e indiferencia, y me han dejado algo tocado, con un regusto amargo y tierno, inquietante y lúcido, sobre las relaciones humanas, sobre la condición humana, en definitiva, algo que va más allá de la denuncia, o la crítica, o la reflexión sobre un tema “de actualidad”: el trabajo de unos reporteros de guerra.

Pero lo sorprendente no ha sido sólo el argumento y el tema (del que hablaremos), sino la forma (sobre la que reflexionaremos un poquito más), o sea, la estructura, el ritmo, la presentación de los diálogos y los personajes, la tensión y la progresión de las acciones y los conflictos; en suma, la habilidad y el acierto con que todo está “teatralmente” construido, armado y cohesionado. A esto llamamos calidad artística. Y como no es fácil ni frecuente toparse con textos teatrales así, con los que, sin prevenciones ni reservas académicas o jesuíticas, pueda uno entregarse y entusiasmarse, pues heme aquí dispuesto a confesar que, gracias a autores como García May y a obras como *El dios tortuga*, *Lalibelá* y ahora estos *Vivos*, el desvarío y la perversión a la que uno ha dedicado parte de su vida le parecen, no sólo justificadas, sino hasta quizá una de esas cosas por las que merece la pena seguir estando vivos, o redivivos, quién sabe.

■ ALGO SOBRE EL ASUNTO O ARGUMENTO

Soy partidario de imponer cierto orden y rigor en el estudio y análisis de las obras teatrales, y reconozco la importancia de algunas escuelas o teorías (semiótica, psicocrítica, pragmática, teoría de la recepción, análisis literario, etc.), que han aportado métodos y enfoques valiosísimos al estudio de un objeto tan complejo y refractario a la teoría como es el teatro. Los trabajos inspirados en estas teorías, sin embargo, nos dejan a veces un tanto indiferentes, porque algunas cosas por las que verdaderamente estamos interesados, o no caben en el esquema, o se pasan por alto. Junto al rigor que esos enfoques nos proporcionan, debemos intentar una aproximación personal, comprometida y directa, al análisis de aquello que de verdad nos inquieta o interesa de un texto teatral. Sirva esto de justificación al tono algo apasionado con que, sin abandonar la precisión y la claridad, me he acercado a este texto, de por sí ya también bastante apasionado.

Una forma sencilla de empezar a abordar la complejidad de un texto o una obra teatral es someterla a la sencilla “prueba del argumento”. Ocurre con frecuencia —sobre todo en los textos de muchos de nuestros muchísimos jóvenes-autores-actuales— que no resisten la prueba, vamos, que no hay modo ni manera de saber de qué tratan, de qué van, no ya qué quieren decir,

sino simplemente “qué” dicen. Esto, por principio —aunque hay que huir de simplificaciones dogmáticas— resulta sospechoso. Más aún cuando muchos de los defensores de la “deconstrucción”, el fragmentarismo, la elipsis y otros recursos nada rechazables por sí o en sí mismos, no paran de repetirnos aquello de que ellos lo único que pretenden es “contar una historia”. ¿Qué se quiere decir con frase tan manoseada?



Ignacio García May (Foto: Ernesto Serrano).

Veamos. Si lo que se quiere afirmar es que un texto no tiene pretensiones ocultas ni trascendentes, que lo único que se busca es construir un “argumento”, pues vale, aceptémoslo. La sorpresa nace cuando, en realidad, la obra carece de un argumento mínimamente hilvanado, o comprensible, o deducible, o inferible, que podemos echar mano de media Escolástica sin llegar a “captatio” alguna. La forma de suplir el vacío o desconcierto o desbarajuste argumental suele ser el silencio precavido o, en el polo opuesto, el mucho “cogitatio”, o sea, la conjetura.

Pero aclaremos un poco más la frase. “Contar una historia” es “narrarla”, y por muy oral que sea, no deja de ser narración. Mas narración es lo que caracteriza y distingue a la novela del teatro. Así que, o una de dos, o lo que

se quiere es fundir y confundir los géneros, o aquí hay algo que no va. No va, porque ni se funden de verdad los géneros ni se “cuenta” en realidad nada. Más aún, mi opinión es que narración y representación son incompatibles. El texto teatral no se cuenta ni se narra, sino que se “presenta” y “representa”, se “actúa”, se “hace”, se “muestra”. Claro está que en una obra de teatro se pueden contar cosas, o mejor, los personajes pueden contar cosas, hechos que no ocurren o no han ocurrido a la vista del público, o pasados, o fantásticos... Así se hacía maravillosamente en el teatro griego, por ejemplo. Pero esto es muy distinto a que una obra de teatro se pueda estructurar y desarrollar bajo la forma o la fórmula “contar una historia”, al modo de la novela, que necesariamente exige un narrador, porque esto es constitutivo de la narración (no hay narración sin narrador, aunque éste sea un personaje —testigo o protagonista— de la historia). En el teatro, en cambio, hay autor, pero “no hay narrador”, no puede haberlo, porque entonces lo que se cuenta “no ocurre”, no se hace “presente”, no se ajusta a la convención básica del teatro, o sea, que las cosas ocurran “de verdad” sobre el escenario, aunque sean ficción, y así debe captarlo y aceptarlo el espectador. No puede haber una “conciencia mediadora” (un narrador) entre la realidad paradójica de la escena y los espectadores, porque entonces se hace imposible el goce o el placer “específicamente teatral”. Se puede producir otro tipo de interés o de goce (muy legítimo), pero no el teatral.

Mas dejémonos de estas historias y vayamos al asunto. El asunto aquí es que *Los vivos y los muertos* es una obra con argumento; un argumento claro, visible, legible e inteligible, y para los que creen que esto es demérito por lo fácil, les diremos que no, que urdir un argumento coherente supone no sólo tener una historia en la cabeza, sino, sobre todo, construirla, y construirla teatralmente bien es de lo más complicado. Me interesa resaltar este aspecto, porque se ha acusado a García May de escribir textos narrativos más que teatrales, sobre todo *Lalibelá*, que introduce largas acotaciones plenamente narrativas, hasta el punto de que la obra puede perfectamente leerse como un relato de suspense y aventuras. Pero sólo una mirada superficial vería aquí un intento de fundir o confundir géneros. Por el contrario, lo que explota o experimenta es su contraste, con lo que se produce un enriquecimiento mutuo. Lo importante es que si quisiéramos montar *Lalibelá* tendríamos suficientes elementos teatrales en el texto para hacerlo sin necesidad de aventurarnos en experimentos híbridos de muy difícil integración formal. Y esto es posible porque su argumento es teatral más que novelístico. El argumento teatral exige un ritmo, un “tempo”, unos diálogos y unas acciones mucho más condensadas que el argumento novelado, sencillamente porque se desarrolla sobre una estructura temporal y

espacial distinta, mucho más precisa y limitada.

■ TENER O NO TENER ALGO QUE DECIR: HE AQUÍ LA CUESTIÓN

Pero no basta con construir un argumento: hay que tener algo que decir con él. Topamos aquí de nuevo con modas de difícil aceptación. Porque hoy, muchos textos sencillamente no dicen ni nos dicen nada, no sabemos si porque no tienen nada que decir, o porque no quieren, o porque no saben o no pueden hacerlo, vaya usted a saber. Algunos defienden este nuevo vacío, despiste o desbarajuste de ideas acudiendo a una muy noble teoría estética, aquella que sale en defensa de la participación y libertad del espectador, del respeto a sus ideas, y dicen que hoy ya no se puede defender un teatro de tesis, ni ideológico, ni mucho menos político. También aquí, como cuando nos referimos a la necesidad del argumento, es muy fácil caer en reduccionismos dogmáticos, echar mano de fórmulas abstractas imposibles de contradecir, pero que tienen poco que ver con resultados concretos. Así pasa con esos textos llenos de elipsis, vaguedades y lugares comunes, todo ello tan ambiguo, fragmentado, minimalista y deconstruido que claro, el espectador no tiene más remedio que elaborar él solito, no ya el sentido, sino hasta el sinsentido de la obra. No sabemos tampoco cómo ni por qué, pero suele ir acompañada esta huida del sentido y el contenido con un gusto por el hiperrealismo, el afán de recrear escenas de mucha violencia, miseria y perversión, muy parecidas a esas de las que la televisión nos ofrece raciones diarias hasta el hartazgo, a todo lo cual a veces se llama “teatro de urgencia”, o “rompedor” o “vanguardista”.

Sirva lo dicho para resaltar el contenido y el sentido de esta obra que trata de vivos y muertos, vivos que viven rodeados de muertos, que se dedican a fotografiar la muerte, a recrearla del modo más patético y truculento, a contarla del modo más directo y “al vivo” posible. Pero lo que nos queda sobradamente claro es que García May no crea o da vida a este argumento porque lo que se proponga sea el reflejar lo más realistamente posible una situación —la vida de unos reporteros de guerra—, sino porque quiere decirnos algo, quiere darnos su visión de la vida y la muerte, cómo encaramos esa tremenda verdad de la muerte, esa omnipresente verdad (porque es lo más real y presente de cuanto podamos imaginar) a la que, sin embargo, hemos desterrado de nuestra mente. Este es el tema central de la obra. Luego hay otro, integrado o relacionado con él: lo contradictorio y paradójico de las relaciones humanas, las relaciones entre hombres y las relaciones entre hombres y mujeres, pues es a través de estas relaciones, a través de los conflictos y enfrentamientos que esas relaciones generan,

como la obra se desarrolla.

Resumiendo: tenemos un argumento y un tema coherente con ese argumento, lo que nos permite, sin ímprobos esfuerzos, el entrar en la obra, verla y vivirla e imaginarla sin necesidad de inventar por nuestra cuenta ni el argumento ni las ideas centrales que lo sostienen, ya que están “teatralmente presentes” en el texto. Insisto en lo de “teatralmente”, porque no se trata de que García May nos “hable” de la muerte y de lo conflictivas que son las relaciones humanas, sino que es la obra en su conjunto la que nos habla de ello (incluido, ¡oh escenógrafos!, “también” el espacio) y, por tanto, no hay mensaje alguno “directo”, explícito, ni contado ni expuesto, no hay un discurso sobre la muerte y las relaciones humanas, la guerra, la invención de noticias, el horror y la violencia, etc., sino que todo esto está “contenido” en ella, y se nos dice, por tanto, “indirectamente”, se nos muestra a través de lo que los personajes hacen, dicen y sienten, y somos nosotros los que, al mismo tiempo que vivimos vicariamente esas experiencias de reporteros machistas, sádicos, ingenuos, envidiosos, soñadores..., somos nosotros, espectadores, los que debemos pensar o reflexionar sobre esa forma de vivir y de comportarse porque, sencillamente, eso “también nos afecta”. Así que aquí no hay ni mensaje oculto, ni sermón, ni denuncia, ni testimonio, ni discurso moral o político alguno; pero lo que sí hay es contenido, sentido, algo que decir, algo que nos dice y nos interesa y nos afecta directa y teatralmente.

■ DE LA UNIDAD DE LAS UNIDADES A LA TEORÍA DE LA RELATIVIDAD

Hemos destacado en la obra de García May aspectos que, por lo obvios, no pareciera necesario remarcar: la existencia de un argumento claro y de un tema o idea central que da sentido y coherencia global a la obra, y cómo esto, lejos de estar desfasado o caduco, resulta ser hoy tan poco frecuente que nos sorprende con agrado. Vamos a mostrar ahora las claves de esta coherencia e integración y a demostrar que el estructurar una obra con rigor, manejando adecuadamente recursos textuales y formales, no es algo tan superado como para que despreciemos su aprendizaje, si bien dependerá ya de la habilidad y capacidad del autor el que el uso adecuado de estos recursos dé frutos comestibles o intragables.

La primera reflexión tiene que ver con la tan traída y olvidada cuestión de las tres unidades. Llama enseguida la atención que *Los vivos y los muertos* sea una obra en la que haya unidad de espacio, tiempo y acción, es decir, que haya unidad de unidades. Repárese en que digo no sólo que en la obra se da unidad de tiempo, unidad de espacio y unidad de acción, sino que estas unidades “tienen unidad”, lo que es algo así como el Misterio de la

Trinidad Teatral. O sea, que espacio, tiempo y acción son realidades indisolubles, y cuando esto se produce es como si todo estuviera en su lugar y tiempo y que, si bien pudiera ser de cualquier otro modo, tal y como es y se nos muestra nos da la sensación de que está bien, de que ni sobra ni falta espacio, ni sobra ni falta tiempo, ni sobran ni faltan acciones. No es que las cosas “sólo” pudieran ocurrir así, sino que tal y como las vemos y “desde el punto de vista” en que las vemos, adquieren relieve, sentido, coherencia, impacto, una unidad absoluta y autosuficiente, es decir, que *son verdad*, la única verdad posible, la que nos describe la teoría de la relatividad y la fenomenología. Así que aquí está otra de las claves de la calidad artística de esta obra y del goce que nos produce.

Esta unidad de unidades se hace patente en la estructura interna y externa de la obra. Carece de división en partes, actos y escenas. Se desarrolla durante unas horas, en una noche al aire libre, junto a un gran muro y ante a una lámpara. Fuera quedan espacios entrevistados, como de fantasía: el mar, del que llegan rumores, y un cielo sobre el que aparecen los fuegos artificiales de la guerra. La acción (una serie de enfrentamientos cruzados en una atmósfera densa de aburrimiento y espera) se desarrolla a través de conflictos bilaterales entre los personajes (Enver/Hveberg, Griffin/Roswell, Hveberg/Roswell, básicamente). Estos conflictos van en aumento de forma muy controlada, con contrapuntos en los que la tensión parece relajarse, pero que acabará estallando. Paralelamente, la reiteradas miradas de Griffin al reloj (el tiempo parece no correr) provocan un suspense y una ansiedad que desembocará al final de la obra con la noticia de una muerte real y cercana, que servirá de contraste a todas esas muertes televisivas, siempre de “otros”, que los reporteros tratan de transmitir con una buena dosis de realismo y tremendismo.

Hemos llegado aquí a otra de las claves de la eficacia e interés de este texto: el manejo de los conflictos o enfrentamientos entre los personajes. Cada conflicto desarrolla una tensión latente, que se dosifica con habilidad y el efecto es de progresión y acumulación: pasamos de un juego de apuestas sobre bebidas exóticas a la pistola con que Hveberg apunta a la cabeza de Roswell, justo en el momento en que Griffin acaba de llegar deshecho y como sonámbulo de recibir la noticia de la muerte de alguien muy cercano o querido. Asistimos a conflictos humanos concretos, mucho menos importantes que los terribles conflictos bélicos que los reporteros presencian con una mezcla de espanto y gusto por el riesgo y la aventura. Sin embargo, sólo vemos sobre la escena estos conflictos, y los otros, los que se desarrollan en ese África caníbal y salvaje de etnias tan pintorescas como crueles, sólo aparecen a través de los relatos de los reporteros,

mezcladas con sus miedos, ambiciones, peleas y mezquindades. Dos mundos contrapuestos que se potencian e iluminan mutuamente, como si García May nos dijera que tan violentas son nuestras civilizadas relaciones como las que nos muestran esos brutales actos de venganza y genocidio que vemos por televisión.

■ ALGO SOBRE LA CONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Acerca de la crisis del personaje en el teatro moderno se han escrito muchas cosas, casi todas acertadas, pero sobre lo que no se ha reflexionado tanto ha sido acerca de los personajes que, al amparo de esa crisis, han ido creando y destruyendo los autores contemporáneos. La confusión, por desgracia, tampoco es ajena al despiste con que muchos de nuestros autores abordan la construcción textual del personaje. La norma más frecuente es la de la ausencia de normas, lo que se suele traducir en el “todo vale”, si no en teoría, sí en la práctica. Resulta, por tanto, muy difícil ver verdaderos personajes hoy sobre la escena. Se huye del personaje como se huye del argumento o de responsabilizarse de un contenido “fuerte” que sostenga la obra (todo se hace pensamiento débil). Los argumentos, como casi siempre, valen tanto para un roto como para un descosido. Se dice entonces que ya no es posible el personaje porque el hombre hoy vive fragmentado, en plena contradicción consigo mismo y con los otros, sumido en el relativismo y la ambigüedad, desconcertado y sin verdad alguna a la que aferrarse. Que ya pasó la época de la fe, las ideologías, las verdades absolutas, el hombre unidimensional y los muros de Berlín. ¿Quién no reivindica hoy el “derecho a ser incoherente”, “a equivocarse”, “a contradecirse”? ¿Quién no hace hoy a la primera de cambio un canto a “la ambigüedad”, “la ruptura de la lógica”, “lo irracional” o “lo mágico”?

Mucho sorprende que, al mismo tiempo que esta hermosa cantata resuena en nuestros oídos, veamos avanzar de forma imparable la fe ciega en las cosas más extravagantes, medicinas, terapias, descubrimientos, técnicas, filosofías, métodos, santos y santones, por no referirnos al pensamiento cada vez más unificado y globalizado y estupidizado que recorre el planeta de cabo a rabo. ¿No hay personaje? ¿No hay “coherencia” ni unidimensionalidad ni ideología en todos estos comportamientos, por muy irracionales que en último término sean? ¿No hay tipos, no hay estereotipos? ¿No somos todos en el fondo tipos y estereotipos? ¿Es que somos todos tan originales y únicos como para que no pueda haber un personaje sobre la escena que se parezca a nosotros y con el que, por lo mismo, podamos establecer una identificación y un

distanciamiento, ese “poder reconocernos para mejor conocernos”? Si resulta que los personajes no son más que retazos, brochazos dados al tuntún, tan contradictorios y ambiguos como inverosímiles, pues resulta que una de las bases del teatro, ese juego de aceptación y rechazo que los personajes han de provocarnos, se nos va a pique y con ello casi todas las posibilidades de goce. El que el personaje del teatro realista decimonónico haya desaparecido afortunadamente de la escena, con su rígida psicología y sus buenos o malos modales, no es lo mismo que proclamar la destrucción sistemática y la desaparición del personaje en el teatro moderno. Tentados estamos siempre a decir con Ortega: “¡No es eso, no es eso!”

Así pues, digo que *Los vivos y los muertos* es una obra con argumento, con ideas y *con personajes*. Y de nuevo tenemos que añadir, con personajes “teatrales”. Teatrales y no novelísticos, aunque se pueden parecer mucho, como puedan semejarse dos hermanos. La diferencia no está en “quién” ni en “cómo” son esos personajes, sino en que unos se presentan directamente, sin mediador ni mediación lingüística alguna, y otros necesitan de un mediador o narrador que los presente. En el teatro, digamos, los personajes tienen vida propia, aunque los haya creado un autor; en la novela dependen del narrador, sea éste el autor o no. Esta diferencia, que a algunos puede parecer sutil, es un determinante esencial de la escritura teatral o dramática. Una consecuencia evidente es la que todo lo que un personaje teatral es tiene que hacerse visible a través de lo que dice y lo que hace. Los personajes en el teatro no tienen, en sentido estricto, “mundo interior”; todo su mundo interior, sus emociones, sentimientos, dudas, desesperación, pasiones, deseos, etc., tienen que pasar a través de un gesto, una acción, un movimiento, una mirada, una palabra, una postura, un foco, un traje, un sonido. De lo contrario, no existen. No ocurre lo mismo en la novela, en la que el narrador puede hasta meterse en los sueños y los deseos más remotamente perdidos en el inconsciente de los personajes.

Los personajes de *Los vivos y los muertos* son personajes teatralmente reales, vivos, coherentes, con motivos y pasiones y miedos y deseos reconocibles, visibles. Vamos sabiendo poco a poco quiénes y cómo son, cuáles son sus conflictos básicos, qué les mueve a actuar de uno u otro modo. No nos dice el autor cómo son ni cómo van a actuar, sino que ellos mismos, a través de sus actos y sus palabras, se nos van revelando: actúan sobre el escenario y al actuar son y se nos muestran como son. No son simplemente como nosotros nos imaginamos que son o debieran ser, porque nos sorprenden muchas de sus palabras y actos, por más que

vayamos conociéndolos: aquí radica el suspense y la tensión que su presencia genera. Se logra así un “efecto de realidad”, a través de los personajes, que es uno de los valores textuales más destacables de esta obra. Aquí, efecto de realidad es tanto como decir “efecto de verosimilitud”, otro de los requisitos inexcusables del goce teatral.

■ BAJO LA LEY DEL CONTRASTE Y LA TECNOLOGÍA DIGITAL

Si seguimos analizando este texto de *Los vivos y los muertos* desde el punto de vista dramático y lingüístico, debemos indagar también sobre otras claves internas a primera vista menos reconocibles, pero que configuran o estructuran la escritura de forma determinante. Me refiero, en primer lugar, a lo que podríamos llamar la “ley de los contrastes”, algo no específicamente teatral, pero tan decisivo en este texto que podemos considerarlo una de sus estructuras básicas. García May organiza acciones, escenas, secuencias y parlamentos siguiendo una ley de oposiciones binarias, de marcados contrastes. Veamos algunas de ellas.

Sobre los personajes:

- Novato/Veteranos (Fuchs / los otros)
- Jóvenes/Maduros (Fluchs, Tremoleda/Griffin, Roswell)
- Duros/Débiles (Hveberg/Roswell)
- Nórdicos/Africanos (Hveberg/Enver)
- Valientes/Cobardes (Griffin/Roswell)
- Machistas/Homosexuales (Hveberg/Roswell)
- Soñadores/Desengañados (Tremoleda/Griffin)

Sobre el espacio:

- Oscuridad/Luz de lámpara
- Muro/Cielo
- Tierra/Mar
- Nieve/Desierto
- Cerca/Lejos
- Intemperie/Hotel

Sobre el tiempo:

- Ahora/Antes
- Presente/Pasado
- Quietud/Precipitación

Sobre los conflictos:

- Relajación/Tensión
- Camaradería/Agresividad

Amistad/Odio
Tranquilidad/Violencia
Insulto/Humillación
Admiración/Desprecio
Sobre las ideas:
Muerte/Vida
Europa/África
Civilización/Barbarie
Valor/Cobardía
Sinceridad/Cinismo
Aventura/Desengaño
Egoísmo/Entrega
Frialdad/Compasión
Realidad/Ficción
Verdad/Engaño

Éstas son algunas de las oposiciones más notorias. Esta estructura binaria es como una red con la que se va tejiendo la obra entera. Podemos preguntarnos por el valor o sentido de este esquema mental. Lo primero que comprobamos es que casi toda nuestra vida física y cognitiva se organiza de acuerdo con ese juego de oposiciones o contrastes binarios, digitales. Desde nuestros ordenadores a nuestras más recónditas emociones parecen seguir esa ley del contraste. Otro tanto pasa con nuestros gustos estéticos: gozamos con el contraste y allí donde las cosas se nos presentan de un solo color o desde una única perspectiva, pronto nos dejan de interesar, no sabemos si por fatiga o porque no podemos apreciarlas si no es mediante el contraste. “¡Oh tristes mortales, sólo apreciáis vuestros bienes cuando de ellos carecéis!”, exclama Melibea ante los pedazos de Calixto.

Pareciera que no tenemos modo mejor ni más cómodo y eficaz de pensar que estructurando o construyendo la realidad mediante oposiciones simples. Desde nuestra percepción del mundo y la realidad más material a los conceptos más abstractos, la tendencia a formar pares opuestos, complementarios o antitéticos, parece inevitable: Cielo/Tierra, Adentro/Afuera, Lleno/Vacío, Verdad/Mentira, Bueno/Malo, Amor/Odio, Todo/Nada, Vida/Muerte, Sí/No. Y así caminamos por la vida, dando tumbos y pretendiendo que la realidad confirme nuestro modo tan simplificado de construir el mundo. Sin embargo, sabemos que ni nosotros somos así, ni los demás, ni el mundo ni nada es así de simple. Muchas veces somos eso y lo contrario, valientes y cobardes, fríos y compasivos, cínicos y sinceros, bárbaros y civilizados, soñadores y mercantilistas. Por eso García May no

ha caído en la tentación de dividir a sus personajes en buenos y malos (esta oposición no articula la obra). Más aún, frente a todas las oposiciones que hemos señalado, García May en realidad no toma partido, no nos dice qué sea mejor, ni qué peor. Presenta esas dicotomías de forma directa y brusca (lo que estéticamente se traduce en un tono duro, ágil y sin concesiones) y allá cada cual elija lo que le plazca, si es que quiere elegir. No es mejor Griffin que Roswell, Enver que Hveberg, Europa que África, nosotros que los zulúes.

Hay todavía otra combinación binaria que bien pudiera convertirse en metáfora de nuestro mundo: la guerra es a la vez real y virtual, un juego de bengalas electrónicas sobre un cielo real, visto a través de una pantalla que es pura fantasía. La alta tecnología digital transforma a la muerte real en la esquizofrénica percepción de cuerpos despedazados incrustados en un bonito cielo de colorines y resplandores atómicos. ¡Qué más da! Todos acabamos siendo reporteros de guerra, duros, insensibles, ególatras, encerrados en mezquindades y peleas. Así hasta que, un buen día, ¡somos nosotros los que aparecemos en pantalla!

■ MAGIA Y AVENTURA: NOSTALGIA Y DESMITIFICACIÓN DEL HÉROE

Otro de los temas, asuntos o referentes, sobre los que gravita esta obra, es la particular visión que García May nos transmite acerca de uno de los motivos más recurrentes de su escritura y de sus trabajos de investigación (especialmente presente en *El dios tortuga* y *Lalibelá*): el mundo de la magia y la aventura. García May es un apasionado lector de libros de magia y de aventuras, pero también un estudioso de la antropología. Es propiamente un erudito de estos temas, un ameno conversador al que le brillan los ojos relatando historias que a él le hubiera gustado protagonizar, desde Homero a Jack London, recrear batallas y milagros, leyendas guerreras y alquimias delirantes, viajes iniciáticos y riesgos sin fin, amores imposibles, encuentros fantásticos. Todo ello ambientado en mundos exóticos, que van desde la más exuberante y barroca vegetación tropical del *El dios tortuga* a la polvorienta y mágica Etiopía de *Lalibelá*. Y frente a todo ese mundo, el héroe, ese hombre capaz de enfrentarse con audacia y valor sin límites a los más inesperados desafíos. Así, sospechamos, le gustaría a García May que fuera la vida. A los que compartimos este sueño de libertad y aventura, también nos gustaría que así fuera nuestra vida, una aventura sin fin en un mundo mágico y desconocido, ante el que sólo cabe el esfuerzo, la inteligencia y el valor.

¿Pero cómo podríamos hoy vivir o recrear esa vida de aventura y sorpresas, si nuestro mundo ocupa ya el quinto o sexto lugar, como nos dice

Griffin, en esa escala “involutiva” que va de nuestros orígenes a hoy? El progreso hace imposible el regreso a lo más primigenio y puro, que resulta ser, en el fondo, “lo más civilizado”. La antropología nos hace ver lo equivocado y descarriado de muchas de nuestras más flamantes conquistas tecnológicas. Descubre, al mismo tiempo, los restos y huellas de otros mundos posibles, otras culturas en las que poder vivir y morir de modo distinto. Si algo queda de esos otros mundos, de esa otra posible vida, sólo podemos acercarnos a ello hoy a través del viaje, real o iniciático. Y aquí tenemos a esos últimos aventureros, reporteros en busca de emoción y riesgo. A Tremoleda y a Griffin, pero también al excéntrico Joe Stuck de *El dios tortuga*, o al millonario Otis John Thesiger y al escritor Culum Faversham de *Lalibelá*.

Pero García May no se abandona a la nostalgia, aquí está la clave del asunto. No oculta su fascinación, pero sabe que ya no existen ni son posibles los héroes, si es que han existido alguna vez más allá de la imaginación. Le gustaría que no fueran sólo literatura, pero resulta que lo son, y no se engaña ni quiere engañar a nadie. Así que, un poco por frustración o por despecho y otro poco por realismo (aceptar el mundo tal y como hoy es exige también valor), la desmitificación del héroe es implacable: el viaje iniciático de Tremoleda acaba en diarrea, sus alucinaciones son vómitos reales; el famoso reportaje que Griffin grabó en medio de un tiroteo salvaje fue puro camelo, un burdo montaje; la foto de un niño descuartizado por una bomba del IRA con la que Hveberg ganó un montón de pasta acababa de tomarla a la vuelta de la esquina: un niño atropellado por un camión, mientras él estaba de vacaciones... Ya no son posibles ni las aventuras de ayer. Exclama Tremoleda: “Antes se podía ir hasta el fin del mundo y ver paisajes vírgenes, otras culturas. Pero ahora...¿Os habéis dado cuenta de que todo el mundo viaja, todos van a todas partes? ¡Es de no creerlo! Llegas al Serengetti y te das de morros con el... con cualquiera, joder, absolutamente cualquiera, y quiero decir... jubilados, y niñatos, y los ejecutivos de los cojones, que están allí, pasando las vacaciones de Pascua”. Le replica Roswell: “El exotismo, la virginidad espiritual, los reporteros como héroes, como elegidos que disfrutaban del mundo “auténtico” y muy, muy macho de la aventura, se te ha olvidado mencionar la aventura... ¡Es patético!” Tremoleda insiste: “Esos paletos son los que están reduciendo el planeta a un montón de mierda, toda igual, toda con el mismo appestoso olor. ¡Viajan con una venda sobre los ojos y el cerebro en una bolsa! ¿Y para qué? ¡Para enseñar los souvenir en la oficina!”. Y de nuevo Roswell: “La aventura es un mito de adolescente. ¡Crece de una vez! Aunque, para eso, claro, no estaría de más que leyese

algo más que Tintín.”

De nuevo, los contrastes: frente a la necesidad de un mundo de aventura, la necesidad igualmente imperiosa de desidealizar ese mundo y sus héroes, no porque sea falso o infantil, sino porque no existe. Y si no existe, si ya no es posible, ¡pues hay que desmitificarlo! La nostalgia es de débiles. No se rechaza, en el fondo, el mundo de la magia y la aventura, sino que se desenmascara a los impostores y a los cínicos, a los que se autoengañan con mitos, a los que no son capaces de enfrentarse a la dura realidad. Porque lo único que en definitiva salva García May es lo que podríamos llamar “la actitud del héroe”, eso que algunos calificarán apresuradamente de “machismo”. Y aquí llegamos a uno de los aspectos que más me interesa aclarar.

En la obra no aparecen mujeres. Todo lo que de las mujeres se dice sale de boca de estos seis hombres sin escrúpulos, un putero y machista confeso como Hveberg, otro homosexual vergonzoso o vergonzante como Roswell, un misógino como Fuchs, un padre de familia timorato como Enver, otro quizás sinceramente amante de su mujer como Griffin... Y dicen lo que piensan, nada de feminismo o bonitas palabras, sino, como casi todo lo que sale de su boca, frases gruesas, cortantes, directas. Es un mundo de hombres, en el que cada cual rivaliza por ser más duro o macho. Hveberg, el que guarda en su chaleco *BCJ* una pistola *Clock 19* de profesional, con la que apunta a la cabeza de Roswell, es un gallo de pelea con espolones de acero, al que solo la veteranía y amistad de Griffin logra aplacar, como a un niño. Sí, éste es un mundo violento y machista, no hay disimulo ni gestos atenuantes para la galería. García May se defiende y, con ironía y algo de despecho, nos dice que “él sólo entiende de hombres”.

¿Pero realmente hay una defensa del machismo, una exaltación de la fuerza y la superioridad de unos sobre otros, hombres sobre mujeres, hombres fuertes ante débiles, nórdicos (Hveberg) frente a moros (Enver), machos (Hveberg) ante maricas (Roswell), etc.? Esto sería una burda simplificación. Ya dijimos que García May plantea contradicciones bajo la forma de contrastes bruscos, en coherencia con el mundo que nos presenta, pero que no se preocupa para nada de dictar sentencias (aquí los culpables, ahí los inocentes). Otra cosa es que muestre su simpatía por eso que he llamado la “actitud del héroe”, esa mezcla de valor e inteligencia que ejemplifican muchos mitos, casi todos encarnados en hombres. Deducir de aquí que se nieguen estos mismos rasgos positivos a las mujeres o a los personajes femeninos, es tan gratuito como falso. Que las mujeres sean vistas como son vistas y juzgadas por los hombres, cuando los personajes que hacen estos juicios son personajes masculinos,

no es más que un rasgo de coherencia y verosimilitud que no debiera sorprender más que a quienes van al teatro a ver confirmadas sus ideas y conjurados sus temores, cuando no a correr un tupido velo sobre lo que ellos mismos son y practican. García May en esto, como en todo lo demás, escribe con una envidiable libertad, despreocupándose de modas y tendencias, preocupándose muy poco de si le juzgan machista, o aristocrático, o novelista, o tradicional, complicado o simple.

■ DEL LENGUAJE Y EL ESTILO, PARA CASI ACABAR

Todo cuanto hemos dicho y referido sería nada sin una adecuada estructura lingüística, si el texto de estos *Vivos y Muertos* no estuviera escrito con un lenguaje y un estilo apropiados. García May es, además de autor de teatro, escritor de teatro, o, simplemente, escritor. No es una tautología redundante. Puede haber buenos autores de teatro que no posean el don de la escritura, o que lo tengan en muy poco grado; y al revés, buenos escritores que sean malos autores de teatro, incluso pésimos. Ejemplos hay que, para no ofender, callo. Escribir, escribir bien, es gracia que no concede por igual el cielo, y, aunque parezca que se distribuye a voleo, escasea más de lo que damos en suponer. Tampoco todos los que escriben bien, escriben bien “de todo”. Escribir bien teatro, por ejemplo, es aún más “rara avis” que escribir una buena novela, aunque quizá no tanto como alumbrar un buen poema. No digo más difícil, pues en esto creo que toda escritura se iguala.

Para escribir bien y buen teatro, hay que empezar por tener sentido del diálogo, y del ritmo del diálogo, lo que es imposible sin un diáfano sentido del tiempo y del espacio teatrales, un supuesto con el que no se nace, sino que se tiene que aprender viendo y gozando y padeciendo mucho teatro. En este aprendizaje, lo más difícil es discriminar para no dejarse llevar por la asfixiante confusión reinante (perdón por la cacofonía). Ya nos hemos referido a quienes desprecian o poco aprecian el argumento claro, las ideas, la construcción de personajes o el respeto a la “unidad de las unidades” (que no debe confundirse con el respeto a la inventada y arbitraria “preceptiva clásica”). El autor teatral de hoy, si quiere ser de verdad un “autor de nuestro tiempo” tiene que, paradójicamente, alejarse de todos esos cantos de sirena que llenan los oídos de nuestros-jóvenes-geniales-autores, que, con frecuencia, lejos de ser de nuestro tiempo, a fuerza de querer ser “actuales”, no son más que copias asépticas o deformes de modos y modas ya más que periclitadas, como puede ser todo lo que repite, con retoques tecnológicos, aquello que las vanguardias ya agotaron y abandonaron hace un siglo. Alguien dijo (creo que Chesterton) que ser joven era lo menos original que se podía ser; que ser joven era correr

fascinado tras un modelo. (Sin exagerar, claro).

Así que decía que García May es escritor de teatro y autor de nuestro tiempo. Lo es, en primer lugar, porque escribe con pasión y libertad, sin tratar de imitar a nadie, sino buscando su propio estilo, que es tanto como decir su propia verdad como escritor, o sea, escribir desde ese lugar donde es imposible la impostura, la emoción fingida o forzada, el cinismo de las ideas, el acomodo a los gustos y convenciones dominantes, lo que algunos impudicamente llaman “necesidad de éxito”. García May confiesa que últimamente le molestan mucho los falsos prestigios, distingue bien entre la adulación y el reconocimiento, y todo ello es coherente con su actitud ante el teatro y la escritura dramática, de la que destaco esa exigencia de sinceridad (de “autenticidad”, diría, si no estuviera tan gastada la palabra) que, ante tanto buscador del éxito inmediato, parece hoy mérito nada desdeñable.

Si tuviéramos que concretar más, diríamos que este texto tiene un tono y un estilo “unificado”, cuyos rasgos lingüísticos más destacados serían un coloquialismo descarnado, duro, lleno de expresiones y términos abruptos, cortantes, frases rotundas, juicios rápidos, ocurrentes, a veces como un revés a la mandíbula, todo en consonancia con el modo de ser y de actuar de los personajes y de la situación en la que viven, en la que parecen competir en atrevimiento, sinceridad, machismo, sexo, experiencia. No tiene nada de extraño que estos seis personajes en busca de emociones fuertes, se pasen casi toda la obra contando batallas, pequeñas heroicidades a las que otros contradicen sacando a colación trapos sucios, miserias y cobardías inconfesables, retándose y amenazándose. Este modo de hablar de los personajes, con frases cortas, vivas, de una eficacia contundente, no responde a ningún intento de “realismo” o “hiperrealismo”, no nace de ningún afán por reflejar hechos o guerras o lugares o reporteros concretos, y mal haría un director de escena que se tirara por esta pendiente. Por si hay alguna duda, leemos nada más empezar la siguiente acotación:

Cuatro hombres vivaquean en torno a una lámpara Coleman y a los pies de la mole descomunal de una ruina pétreo. La ruina consiste, esencialmente, en un muro gigante sobre el cual, siglos atrás, se talló un friso. Pese al arañazo del tiempo y de la arena, aún es posible distinguir sobre el muro las siluetas de un arquero y una leona herida. El friso podría ser egipcio, griego o babilónico, tanto da: acaso de alguna cultura aún no censada por los arqueólogos.

La cuestión, en última instancia, resulta irrelevante. Al fin y al cabo los hombres han sido siempre iguales.

La presencia de ese arquero y esa leona son metáfora de la vida, de esa lucha implacable de unos y otros —unos contra otros— en la que parece ver García May una condición inevitable de la existencia humana. El lenguaje y el

estilo señalados se convierten así en el mejor instrumento, la piedra esculpida con lo que se construye todo el armazón o muro o friso de esta obra. Sobre un fondo de ruina, vagamente románico, como el que describieron y pintaron los últimos aventureros y los primeros antropólogos. Un fondo de ruinas, porque la guerra deja ruinas, y los enfrentamientos de la vida cotidiana, y los sueños, y el amor y la amistad. La ruina más insoportable, la más dolorosa, es la que instauro la muerte. La muerte de los que amamos, de los que admiramos, la muerte de todo lo que verdaderamente amamos y admiramos. Esa muerte que rodea por doquier a los vivos, pero de la que no nos hacemos verdaderamente conscientes hasta que no nos roza en el hombro, y cuanto más silenciosa, más implacable, más imperiosamente ineludible: una simple llamada de teléfono, por ejemplo. Puede que, incluso, nieve entonces en Londres: “Me han dicho que la nieve ha cubierto los parques —comenta, como si delirara, Griffin— y que los pájaros se congelan vivos sobre los hombres de bronce de las estatuas. Un viejo que visitaba la tumba de Marx, en el cementerio de Highgate, se perdió en medio de una ventisca, tropezando con las lápidas sepultadas por la nieve. Lápidas sepultadas. ¡Qué imagen extravagante!(...) ¿Cómo escribió Joyce? ‘la nieve que cae sobre los vivos y los muertos’.”

Como contrapunto (contraste) con el lenguaje abrupto dominante, estos párrafos casi líricos, metafóricos, de honda poesía y emoción, sirven para llevarnos hacia ese fondo oscuro en el que la obra asienta sus raíces. La muerte es fría, como la nieve, y puede llegar a estar obsesiva y duplicadamente presente, una capa sobre otra, nieve sobre lápidas, muerte sobre muerte. Hveberg, como si presintiera que las enigmáticas palabras de Griffin encerrarán algo más que un delirio poético, corta la atmósfera inquietante en que todos se han sumido (“el grupo mira atónito a Griffin”, dice la acotación): “¿Qué pasa? ¿Ahora te ha dado por la poesía?”. Y un poco más adelante, como quien quisiera conjurar un mal presagio, huir de esa presencia que inexorablemente a todos nos acabará tocando en el hombro: “¿Y quién diablos quiere estar en Londres en esta época del año? ¿Quién diablos quiere estar en un lugar que no sea éste? A mí me gusta África. Me gustan hasta los mosquitos y el calor repelente. Me gustan las mujeres de aquí. ¿Tú que dices, Fuchs? Te invito a foliar con unas golfas que conozco.”

El sexo es también, muchas veces, una huida de la muerte. Sospechamos que Hveberg, el personaje más complejo de la obra, es, además de un machista y un bravucón agresivo, un pobre infeliz. Cuando Griffin, “casi con cariño”, le dice, “Hveberg... Gunther, dame la pistola. Dámela, ¿de acuerdo?”, Hveberg se la entrega sin resistencia alguna, se sienta junto a Griffin y, ahora sí que sin poder contenerlo, saca afuera su miedo, el espanto que la muerte de verdad le produce: “Griffin, ¿te acuerdas de aquella mañana, en Dubrovnik?

¿Te acuerdas del mercado?”. Y entonces relata escenas de un horror indescriptible (nótese que ocurren, no en África, sino en la muy civilizada Europa), esta vez no en un tono de humor negro o sarcástico, como la mayoría de las historias que en otro momento unos a otros se cuentan —llenas de ese tremendismo con que la televisión y la prensa sensacionalista explotan el asco y la pesadilla—, sino como quien abre los ojos incrédulo ante lo que ve:

Había una vieja, en el suelo, muerta, con la barra de pan entre las manos, un ojo muy abierto, y un agujero redondo, redondo, justo aquí, en lugar del otro ojo” (...) “...y por el canal del desagüe de los puestecillos del mercado corría aquella cosa negra, y tú dijiste: es sangre, y yo contesté: no puede ser sangre, la sangre no es así, tan oscura, y además no hay tanta sangre en el mundo entero, pero resultó que tú tenías razón y era sangre (...) y salimos por una calle lateral, una calle muy estrecha, una trampa, corriendo, corriendo, escondiéndonos de portal en portal para resguardarnos de las balas, y la calle no se terminaba nunca, nunca, en el suelo un perro muerto, bañado en excrementos, pero no era un perro, era un crío, un puto crío calcinado. ¿Te acuerdas de aquel día, Grif? ¿Te acuerdas?

La obra acaba con un monólogo nada “realista”, en el que Griffin, precisamente, mirando hacia el friso de la leona y el arquero, nos da las claves últimas del texto, eso a lo que hemos llamado “idea central” y a lo que algunos semánticos cognitivos llaman “superestructura”, que no es otra cosa que esa estructura supraoracional en la que un discurso se fundamenta o toma anclaje y que, mediante las oportunas recurrencias y reiteraciones, permite al receptor (lector o espectador) dotar de sentido e interés a un texto o discurso.

Deberíamos estar todos muertos.(...) Qué hermoso es este arquero, la tensión en los brazos, la cabeza erguida. Qué bello es el león herido.(Pausa). Sí, deberíamos estar todos muertos para poder hablar de la muerte sin imposturas. Me he pasado una vida entera dedicado a la muerte, y eso no deja de ser una necedad. He creído que la muerte podía atraparse en las palabras y que al hacerlo era posible exorcizar su poder... He escrito sobre la muerte de todas las formas posibles: sobre la carne carbonizada y los lamentos de las madres; sobre la amputación y la enfermedad, la descomposición de los cuerpos y los alaridos de los torturados. (...) Sobre el hombre reducido a cosa y abandonado, amontonado, lacerado, espantosamente retorcido en posturas imposibles, inimaginables. (...) ¡Cuánta literatura! ¡Qué pérdida de tiempo, qué absoluta falta de sinceridad! (...) Creía estar a salvo de la muerte, ser el amo de la muerte. Y hoy, de pronto, tontamente, he descubierto que la muerte es una llamada de teléfono. Y que el horror, el verdadero horror, no está en los muertos, sino en aquellos que nos quedamos de este lado.

En ninguna otra época histórica hemos tenido a la muerte más encima de nuestras vidas y nuestros ojos; en ninguna otra época histórica, que

sepamos, han vivido los hombres tan de cerca y con tanto detalle el dolor y el horror de la muerte como en ésta. Un niño hoy, a los diez años, ha podido recibir más dosis de espanto, truculencia y barbarie que generaciones enteras de otras épocas históricas. Sí, había entonces más miseria y las posibilidades de supervivencia y desarrollo eran infinitamente menores; pero el horror metido en el fondo de la retina desde que se nace, este es un experimento por el que nunca ha pasado la humanidad.

Y sin embargo, paradójicamente, nunca ha huido el hombre más de la muerte, la ha negado tanto en su vida, la ha rechazado y borrado de su propia existencia; nunca se ha alabado y adorado y exaltado tanto la eterna juventud, la fuerza, la belleza. Nunca el hombre, este simio arrogante, se ha creído más inmortal. Pero la muerte, esa gran consejera, sigue ahí, para quien quiera mirarla de frente y escuchar su voz. Sólo sobre el fondo de su susurro, de su lúcida e inexorable presencia, podremos construir un mundo mejor y vivir una vida más auténtica.

(Sí, la muerte puede ser también hoy un tema “actual” e “interesante” para un joven autor de nuestro tiempo.)

■ NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA

Textos dramáticos

Obras originales

Alesio (1987). Madrid, Publicaciones del Teatro María Guerrero, Ministerio de Educación y Cultura. Estreno, Teatro María Guerrero, Madrid, 1987.

Operación Ópera (1992). Madrid, SGAE. Estreno, Centro de Nuevas Tecnologías, Madrid, 1991.

Grita VIH (1994). Madrid, *Teatra*, nº 11. Estreno, Centro de Nuevas Tecnologías, Madrid, 1994.

Corazón de cine (1995). Inédita. Representaciones por toda España 1995/1997.

El dios Tortuga (1997). Madrid, Visor, Biblioteca Antonio Machado de Teatro. Sin estrenar.

Lalibelá (1998). Madrid, *Teatra*, nº 12/13. Sin estrenar.

Los vivos y los muertos.

Obras cortas

Ungern-Sternberg, episodio siberiano (1992). Madrid, *Teatra* nº 10. Sin estrenar.

Los últimos golpes de Butch Cassidy (1992). Inédita. Sin estrenar.

El amor nómada (1997). Inédita. Sin estrenar.

Adaptaciones y traducciones

Hamlet, de William Shakespeare (1988). Representada en Los Veranos de la Villa de Madrid, 1988.

Suburania, de Hanif Kureishi (1990). Representada en la Sala Cuarta Pared de Madrid, 1990.

La teoría teatral de Witkacy, de Janusz Degler (1992). Estudio sobre la obra de S.I. Witkiewicz. Madrid, RESAD.

Par, basada en textos de Heinrik Ibsen (1994). Inédita. Estreno en el Festiva de Cultura Escandinava, Madrid, 1994.

El tiempo y la habitación, de Botho Strauss. Inédita. Estreno, Teatro María Guerrero, Madrid, 1995.

La farsa de la vaca y El flamenco español, de G.A. Brederode (1998). Madrid, ADE.

Director de escena

La señorita Julia, de A. Strinberg. 1987.

Hamlet, de W. Shakespeare. 1988.

Par, sobre textos de H. Ibsen. 1994.

Corazón de cine, 1995.